

鬼の囃子の古態 早笛 でハタライた可能性

著者	高桑 いづみ
雑誌名	芸能の科学
号	21 : 芸能論考XIV
ページ	129-148
発行年	1993-03-30
URL	http://id.nii.ac.jp/1440/00003022/



鬼の囃子の古態

——ハ早笛Vでハタライた可能性——

高桑いづみ

はじめに

1 △早笛▽登場時のハタラク

2 囃子の転用―舞働―

3 囃子の転用―責メ―

4 「早笛」・「大ベシ」の音楽構造

おわりに

はじめに

下掛り系最古の装束付『舞芸六輪次第』によると、室町末期までの鬼は毛狩羽を履き、透冠あるいは唐冠をかぶるなど、一目で「鬼」とわかる姿で登場している。たとえば「櫛天狗」の項には「して、しやくま・へしみ又ハあくせう。半切・はつひ、かりきぬに衣をかさねたるもよし。櫛をもつ。けかりは何の鬼にもはくへき也。」とある。⁽¹⁾これは地獄の鬼俱生神の姿を写したものが、世阿弥の『二曲三体人形図』、「力動風鬼」にもみえる典型的な鬼の出立である。

また、現在でも鬼足・狐足等の特殊なハコビが小書演出を中心に残っているが、古くから畜類や鬼特有の足づかいがあったらしい。⁽²⁾『元亀慶長能見聞』に「ケダモノノトブ足、ニダンニヲロス。人ノトブ足、下ニヲロス」⁽³⁾、『幸正能口伝書』には「鬼に出づるやうあり。雲路の鬼・平路の鬼、并神祇の女鬼。出ル所によりて、足のふみやうに在也。」⁽⁴⁾等とある。鬼足といえば、狂言でも鬼と山伏が大きく足を上げて歩行する。現在では和泉流だけが、大藏流も幕の内左、右と両足を高く上げてから出るので、かつては鬼足で演じたのだらう。鷲保教の狂言伝書によると、鷲流にも鬼足があったらしい。⁽⁵⁾このように、鬼や畜類等非人間的な役柄にはそれを印象づける特殊な衣装や替エのハコビが考案されていたのだが、同じような趣向を、所作や囃子にも見ることができるとはなからうか。その可能性を「早笛」と「大ベシ」に探ろうというのが、本論の主旨である。

「早笛」は鬼のほか竜神や異相の神などの登場、「大ベシ」は天狗の登場に奏する囃子だが、両者は元来ひとつの囃子事だったと言われており、旋律や音楽構造はほぼ同じである。鬼と天狗、小ベシミと大ベシミという装束や面の違いにあわせて即興的に囃し方を変えるうちに別の囃子事として認識されるようになり、現在のようにふたつに分化したという経緯があったらしい。⁽⁶⁾現在では登場の囃子に限定されているが、演出が流動的だった室町後期には、もう少し自由な

用法もあつたようだ。たとえば、現在では「早笛」や「大ベシ」で登場した役は橋掛りでとまり、舞台を見込む等の型をするとすぐ謡になるが、かつてはこの部分がもう少し長く、囃子にあわせて鬼を特徴づけるような所作をみせたようだし、「舞働」の一部や狂言の「責メ」のかわりに「早笛」を奏し、それにあわせてハタラク場合もあったらしい。鬼に代表される超自然的存在の演技が特異性を失い、類型化される過程で囃子も整理され、登場の囃子に限定されたのだろう。本論では、こうした「早笛」・「大ベシ」の古態を所作と音楽の両面から考察したいと思う。なお、「早笛」と「大ベシ」に分化する以前の古態をさす場合は「早笛」と「大ベシ」をつけ、引用文中や古名の囃子事は「」で区別することにした。

1 早笛の登場時のハタラク

鬼の登場には特別な演出があつたようだ。天文二〇（一五五二）年の奥書をもつ由良家蔵の伝書『甲由田申之書』⁽⁷⁾に鬼のいてはに、わきまいと云て、くてんの出は有之。

という一項がある。わきまいというのは舞の一種だろうか。登場に付随して、ちょっとした「脇舞（添え舞）」を見せたのではないかと思う。実は「早笛」で登場する際、それに引き続いてハタラクをみせる演出があつたようなのだ。弘治三（一五五七）年の奥書をもつ鴻山文庫蔵の『笛秘書集』には

一、鶺鴒かひ 一段きうなるはや太鼓也 大事の太鼓といへり 出はに働有

と具体的な曲名が挙がっている（「はや太鼓」は「早笛」の古称）。天正頃の笛伝書『矢野一字聞書』⁽⁸⁾第二〇四項にも
天工ナトノ舞。何モカヤウのもノハ同前。はや笛ノ内ナトニテハタラク大夫可仕由申候ハム、干カチニ吹ナリ。
能々大夫ニ始ヨリ可尋事肝要也。

という記事がある。大夫によつては「はや笛」にあわせてハタラクことがあり、そのときは高めの旋律を吹くという内容である。同じような記事が、由良家蔵の頭付け『番笛集』の「玉井」にもみえる。

——前略—— アイノウたひ聞合ヒシギ、出庭也。シテ出ル。「宮王持参せよ」ニテ、はや笛舞也。何ニ成共太夫次第也。「妙なる舞の袖く」はねて一ツ。「わだづみのみやぬし」と云時カケリ。太夫動也。キリ也。

現在の演出では「出端」で登場するのはツレの天女で、シテの竜王は「宮王持参せよ」のあと「大ベシ」で登場し、一ノ松で止まる。ところが『番笛集』によるとその前に「出庭」で登場し、「はや笛」にあわせて舞つたらしい。現行通り「出端」でツレが登場し、シテは別に登場したということかもしれないが、ここで問題にしたいのは、大夫によつては「はや笛」で舞う場合もあったという点である。舞うというほど定型化した大がかりな所作があったとは思えないが、後場のクライマックスで舞う「カケリ」（現在では「静カナル舞動」）とは別に、登場に引き続いてなにか所作をおこなつたのだろう。

それはどのような所作だったのだろうか。現在では、「早笛」で登場した役は橋掛りで足を止める。これは早い時期に定着したようで、たとえば下間少進の『童舞抄』¹⁰中の「鵜飼」・「鞍馬天狗」・「是界」の型付けには「すはり所 橋懸」と記されている。ところが同じ伝書の「船弁慶」には、次のような記載がある。

長刀をかたげて出るときは、早笛の位、いかにもしづかなるよし。橋掛にて、義経を遙に見つけて、長刀を肩よりおろす。其時より位をかへ、拍子もかくくする也。一廻りまはりてすはる。是は余情ある仕舞也。「あらめづらしや」と云時、かしらを左の手にとり義経をみる。——後略——

舞台を一周して下居するまで、「早笛」を奏し続けていたとも解釈できる記事である。また同じ少進の『炭連江間日記』¹¹、「昭君」の型付けにも

鼓打アゲテ、カシラヨリ、ハヤ笛也。——中略——イカニモ急ノ急ノ出端也。出様モハヤク出ル。鏡ノ前ニトウ

ド座スル。一廻リ廻テ座スル事モアリ。

とある。現在では登場の際、舞台中央で飛ビ安座をして止める。当時も「鏡ノ前ニトウド座スル」のが常の演出だったのだが、大夫によってはハ早笛Vの囃子で舞台を一周することもあったらしい。

舞台を一周するハタラクという「立廻」や「イロエ」になるが、こうした舞は「山姥」では鬼女の山巡り、「通小町」では深草少将の百夜通いというようになんらかの演出的な意図を含むことが多い。この場合も、異国の蛮人韓邪將のおそろしさを印象づけるために、威嚇するような雰囲気⁽¹²⁾で舞台を一周りしたのではなからうか。韓邪將は地獄の鬼俣生神の出立で登場するから、想像を逞しくすると、大夫によっては地獄の鬼が亡者を責めるような所作を織り込んだのかも。かもしれない。大夫次第で挿入される即興性の強い所作だったためか、具体的に伝書類に記されることも少ないのだが、おそらく「昭君」以外の曲でも、曲趣に応じてその役柄をイメージさせる所作を見せたり、舞台を一周したりしたのだろう。少なくとも下掛りでは、こうした演出が行われていたと考えてよさそうだ。

ハ早笛Vで鬼が登場するのは後場だが、後場は化身が本体を表わしたり、神体が奇瑞を見せる場である。「鶺鴒」・「松山鏡」・「檀風」・「谷行」等護法型の能は、現在ではシテが中入し、後場で地獄の鬼や神のミサキに扮して登場する形だが、かつては前ジテがそのまま舞台へ残るところへ、別人の扮する鬼が現われて亡者を地獄へ落したり、ミサキが奇瑞をみせる演出だったと考えられている。日常の場に超現実的存在が出現する際、毛狩羽や鬼足といった特異な出立で観客に強いインパクトを与えていたわけだが、登場後ただちに鬼らしい所作を見せる演出にも同じような意図が感じられる。人間とは異なる点をアピールし、異界の雰囲気⁽¹³⁾を高める趣向を所作の面で行ったのが、ハ早笛Vでハタラク演出だったと推測したい。

江戸時代に入ると即興的な演技は整理され、こうした演出も淘汰されていくのだが、現在でも「黒頭」や「白頭」などの小書がつくと、スピーディーでインパクトの強い登場に変わることが多い。そうした小書の成立に影響を与えてい

る可能性も考えられよう。たとえば「黒塚・黒頭」⁽¹³⁾では幕を出たあとといったん下がり、改めて走り出るし、「船弁慶・波間之伝」ではいきなり舞台へ走り出る。「鶉飼・真如之月」のように幕内で謡出し、そのまま走り出て、舞台正先で安座する場合もある。さらに変わったところでは、狐足で登場し、その足使いのまま「舞働」を舞う喜多流の「小鍛冶・白頭」や、三ノ松まで出て舞台を見込み、また幕へ下がってから狐足で出、一ノ松で足をかけた後舞台へ入り、すぐ「舞働」を舞う金剛流の「小鍛冶・白頭」、やはり狐足で橋掛りから舞台まで膝行する金剛流の「殺生石・白頭」等もある。こうした小書には後世の考案もあるだろうが、登場の際、役柄の超現実性をアピールする趣向が形を変えて受け継がれたと考えてよいだろう。⁽¹⁴⁾

2 囃子の転用―舞働―

登場の△早笛▽でハタライていたちょうどその頃、△早笛▽の旋律を他へ転用し、そこでハタラクを見せることもあった。管見に入った転用例は「舞働」と狂言の「責メ」だが、まず「舞働」から検討していきたい。

「舞働」は、舞台を二周するハタラクの一種で、「早笛」・「大ベシ」で登場した役は、たいてい「舞働」を舞う。笛が呂中干の舞に大変近い旋律を吹き、合膝をするところで打楽器が段を取る拍子合の囃子である。古くは「カケリ」・「立廻り」・「イロエ」等、笛が拍子不合のアシライを吹く囃子事と一括してハタラクと呼ばれていたが、室町後期には笛伝書を中心に「舞カケリ」という名称が生まれているので、舞台上の動きに注目した場合はハタラク、笛の旋律に着目した場合は舞という中間的性格は、この時期祖形を整えたようだ。『矢野一字聞書』第三七四項に「ハタラクノ代ニ吹舞ノ手」と冠した唱歌が見える。

鬼・天狗ナトノ、ハタラクノ代ニ吹舞ノ手トハ、別ニ吹様ハナシ。吹出替、

ヒヤ ヒヤラ リウイヤリヤ／ヒイヤラリ／ヒヤヒヤウイ ト如此モ、又、
 ヒヤ ヒヤラ／ヒヤ ヒヤリ／ヒイヤラリ／ヒヤラウウリウイヤリヤ／ヒイヤラリ／ヒヤヒイ／ヒイヤラリ／ヒ
 ヤヒヤウイ

如此モ吹。惣ノ地干ハカリニ吹モノナリ。イツレモ如此ノルイノ舞ハ、皆草ノ吹出ナリ手ハナシ。

八割譜に直しておいたが(譜1)、現行の唱歌にたいへん近い。前半の唱歌は「舞働」の冒頭そのままだし、後半もリズムの不明な一句を除くと一噌流にはほぼ一致する。「舞働」の原型のひとつだろうか。「干ハカリニ吹」とある注記も現行と同じである(前述したように現行の唱歌は呂中干を一部取り入れているが、呂の句は吹かない)。「ハタラキノ代ニ吹舞ノ手」とあるので、ハタラキが鬼や天狗本来の囃子事だったことがうかがえる。そのハタラキに関しては、やはり『矢野一字聞書』第二三九項に

鬼・天工ナトノカケリ・ハタラキノ笛同。カケリ・ハタラキト有ニ、笛ニ別カハリテ吹ヤウナシ。出ハヲ吹。

— 後略 —

譜1 舞働の唱歌

1 現行一噌流

— 2
 リウ~~ウ~~3
 ヤー~~ウ~~4
 ー~~ウ~~5
 ー~~ウ~~6
 リウ~~ウ~~7
 ヤラ~~ウ~~8
 ー~~ウ~~1-1

2 現行森田流

— 2
 リウ~~ウ~~3
 ヤー~~ウ~~4
 ー~~ウ~~5
 ー~~ウ~~6
 リウ~~ウ~~7
 ヤラ~~ウ~~8
 ー~~ウ~~1-1

3 『矢野一字聞書』

— 2
 ヒヤ~~ウ~~3
 ヒヤ~~ウ~~4
 ヒヤ~~ウ~~5
 ヒヤ~~ウ~~6
 ヒヤ~~ウ~~7
 ヤラ~~ウ~~8
 ラリ~~ウ~~1-1

?

とある。現在でも、「蟻通」・「山姥」・「阿漕」の「立廻」、「葵上」・「黒塚」の「イノリ」を「出端働」といい、笛が「出端」と同じアシライを吹く。現在、超人間的な鬼や天狗にこのような演出は見られないのだが、「舞働」が替エの演出として誕生する以前は、こうした拍子不合のハタラキを舞っていたのだろう。変遷の背景には、次のような意識が働いたのではなからうか。概して能では、音色やリズムで役柄のイメージを象徴するところがある。たとえば太鼓は、神や鬼、物の精など非人間の登場する場面しか参加しないのだが、リズムに乗るか乗らないかというのも同じくポイントになる。登場の囃子の場合、笛がアシライを吹く点では同じだが、人間やそれに近い役は打楽器がサシ拍子の「次第」、非人間の場合はノリ拍子の「一声」といった奏し分けがある。ハタラキの場合も、人間性を残す鬼（碎動風）の場合は笛が拍子不合の「カケリ」や「立廻」、鬼畜や天狗等超人間的な存在（力動風）は拍子合の「舞働」というように、囃子の様式化を進める過程で整理していったのだろう。

『矢野一字聞書』はその過渡期の伝書ということになるが、その段階で、「舞働」にハ早笛∨の旋律を取り込んだらしい。第二九七・第三八三項に

一 昔ヨリ舞カケリ定テ吹やうハナシ。はや笛ナトヲマセテ吹、惣別干カチニ吹物也。吹出竜神ナトム同。

一 舞カケリ、舞ハタラキナト、舞ニ吹内早笛ヲ入テ吹事、チカイカムリニハナシ。是ゐなかカムリト候。タムチカイカムリニハ吹出計カハル也。惣別舞ノ内、呂ニ地ヲ不吹、干カチニ吹モノ也。コレ習ナリ。

という記事が見える。鬼に関する囃子ということで、先行していたハ早笛∨を安易に転用したのだろう。登場のハ早笛∨でハタライたという事実も、舞への転用に少なからず影響し、違和感や抵抗を感じさせなかったのではなからうか。

ところが第三八三項では、ハ早笛∨の転用を「ゐなかカムリ」と否定し、自らを「チカイカムリ」に含めるような言い方で、「チカイカムリ」では冒頭のみ換えると言っている。「チカイ」は、『四座役者目録』⁽¹⁵⁾によると世阿弥時代の笛

役者牛太夫の弟子で、観世方の役者である。享保六（一七二一）年に提出された書上では一噌流の系譜に挙げられているで、芸祖的な存在として意識していたのかもしれない。「チカイカマリ」の具体的な転用例は第三九六項にみえる。

舟弁慶。——中略——後ワキ云中、ソトヤカテ出はのトメヲ遊候。「平家ノ一門ソ」ト云テ、「波ニウカミテ見タル」、此前ヲ、ナカク候へ共笛ヲ遊さす候。早笛有。サテ後、舞カケリ有。吹出、早笛ヒシキ。

『舞働』の冒頭に△早笛▽風のヒシギを吹いたという内容である。春日流の『男舞・真ノカカリ』や『聞書并笛集』所収の「男舞ノ懸」ではこれに近い唱歌を吹くので、『舞働』でも同じような形をとったのだろう。定型化以降の『舞働』にはこのような唱歌が見られないので、一時的な流行に終わったようだ。ところで、こうした転用例が『矢野一字聞書』に集中している点がかかる。これは、室町末期から江戸初期にかけて活躍した笛役者一噌似斎の芸や談話を中心に編んだ書だが、三宅晶子氏によると似斎は「伝統的な奏法を継承する一方で、続々と新しい吹様を試みていた人⁽¹⁶⁾」だったらしい。他流では冒頭以外にも△早笛▽の旋律を混在させていたのだろうが、それに反発して冒頭のみスマートな転用に抑え、『舞働』と△早笛▽を分離する方向へ導いたのが似斎だったということであらうか。

3 囃子の転用——責メー

「責メ」の囃子に△早笛▽を転用した記事が、『矢野一字聞書』第三五六項にみえる。

早笛、狂言ニ吹。是モイカニモ鹿相ニ吹也。兵衛殿ハ、似僧御若年之時御聞候由候。「イカニモ罪人イソケトコソ」ヒヤ ヒヤウ ヒヤウラト手カラ御吹出候由。惣別カヤウナル心持狂言ニ吹、万事ニ入事也。

地獄の鬼が罪人を責め落とす場面で、ハタラキの囃子として△早笛▽の手「ヒヤヒヤウ」を奏するという内容である。現在の演出では、笛は打楽器の拍子にあわせず「カケリ」と同じアシライを吹くが、「カケリ」は「金岡」や「法師ヶ

母」等の狂乱物や「通円」等舞狂言で舞う大小物の囃子事である。鬼に関する囃子なのだから、ハ早笛Vで責める方が曲趣にふさわしいし、これが本来の囃子だったのかもしれない。

能でも世阿弥以前、あるいは世阿弥の影響下でない鬼能では、地獄の鬼（俱生神）が亡者を地獄に追い落とす「責メ」を見せ場にしてたという説がある⁽¹⁷⁾。現在では亡者を責めあぐねて虚しく地獄へ帰ったり（松山鏡）、逆に鶺鴒使いを仏所に送り届ける（鶺鴒）ストーリーになっているが、『申楽談儀』⁽¹⁸⁾によると、古作の「融の大臣の能」は「鬼になりて大臣を責むると云ふ能」で、融の大臣が地獄の獄卒に責められる内容だったと推測されているし、「鶺鴒」の「後の鬼も、観阿、融の大臣の能の後の鬼を移」した演出だったらしい。「鶺鴒」は、世阿弥の改作によって悪人成仏、仏教色の強い方向へ変わっているが、「それ地獄遠きにあらず。——中略——されば鉄札数を尽くし、金紙を汚すこともなく、無間の底に墮罪すべかりしを」と言って登場する以上、本来は亡者を地獄に追い落とす趣向だったろうし、世阿弥以後の作「松山鏡」では、「いかに罪人何とて遅きぞ。——中略——冥官怒りをなし給へば。俱生神急ぎ苦患を見せよとの仰せを蒙り瞋恚の燃え立つ熱鉄の笞を振り上げて」という亡者を責める詞章の後、謡にあわせてツレの亡者を鏡の前に引きたてて押し据える型になり、「舞働」を舞う。「舞働」として定型化する前は、当然ここで亡者を責める型が入っただろう。能の場合「責メ」のかわりに「舞働」を舞うわけだが、その「舞働」にハ早笛Vを転用させていた時代ならば、同趣向の「責メ」をハ早笛Vで囃したとしても、少しも不思議ではなからう。「舞働」や「責メ」にハ早笛Vを転用した背景として、こうした地獄の鬼特有の演出、演技の共通性を想定しておきたい。

ところで、こうした転用の記事は一噌流系の伝書以外には見あたらない。これも一噌似斎の芸風にかかわる特殊な替エだったのだろうか。正保二（一六四五）年の奥書をもつ大蔵虎明本「馬口芳」⁽¹⁹⁾には「かけり一段せめて」とある。

「早笛」が登場の囃子に限定された江戸初期には、現在のアシライに落ち着いていたようだ。

4 「早笛」・「大ベシ」の音楽構造

このようにハ早笛Vは、鬼をはじめとする超現実的存在をアピールし、そのハタラキをみせる囃子として、登場以外のさまざまな場でも奏せられてきた。こうした演技の中には、登場の際のハタラキのように大夫の思いつきによる即興的なものまで含まれていたわけだが、こうした流動性、即興性は室町末期までの能の一般的な傾向でもあった。大夫が思い付きで装束を変えたり、舞を挿入・削除するのは日常茶飯の事だったし、役柄や曲趣が現在ほど類型化しておらず、曲ごとに独自の扮装や演じ方があったのである。囃子方はそうした演出の変化に、テンポを変えたり手配りや笛の旋律を変えて臨機応変に対応している。金春禅鳳の『囃之事』⁽²⁰⁾はそのあたりの事情をよく物語るものだろう。

むかしのよきしてと申すは、よきはやしをだしぬき候て、はたらくべき所をはたらかず、はたらくまじき所をば俄に働きなどして、色々に囃手に心をつくさせ候を、してにぬかれ候まじきやうにはやし候を、本と心得られ候つる。——後略——

ハ早笛Vでハタライたり「責メ」に転用する際、囃子方はどのような唱歌や手配りで対応したのだろうか。単にハ早笛Vで登場する場合とは、なにか違ったパターンがあったように思う。「早笛」や「大ベシ」は現在でも笛の流儀によって旋律の異同が大きいので、そこに古演出の名残を探ってみたい。⁽²¹⁾

まず「早笛」だが、一噌流と森田流は七句からなる地を繰り返し、カカリは地一巡、初段は二巡したところで段を取るといった具合に構造が整っている。二段目で幕を上げて役者が登場するが、幕上ゲ前後で地は変わらない。ところが、藤田流では幕上ゲ後、地を一巡したあとは冒頭の二句のみ（甲と称す）をくり返す形に変わる。春日流では「リリルリトウロ（他流のリリトヒ——にあたる）」を「幕上ゲノ手」と称し、幕上ゲ前の地はこの句を含まない。幕上ゲ前

譜 2 早笛の唱歌

3 現行藤田流

4
春日流

カ
—カ-2
ヒリ
|—3
ピ—4
ウ—5
|—6
リ
ウ—7
リ—8
ウ—1

カ
—カ—2
ヒリ
イ—3
ビ—4
ウ—5
丨—6
丨—7
リ—8
ウ—1

ヒ ヒ オ オ 地
ヒ ヒ リ リ
ウ ウ ヒ ヨ リ ト ウ ウ
ラ ラ ヒ ト ラ ラ ラ
ウ ヨ ウ ウ
ラ ラ ウ ヒ ラ ラ ラ
ウ ウ
ウ ト ト ト ト ウ ウ
ヒ
ラ ウ ウ ウ ラ ラ
ウ ウ ウ
ラ ロ ロ ロ ロ ラ ラ
イ ト ト ト ト ト ト

ト ト — リ オ オ — 地
ル ル ~~ヒ~~ リ ~~ヒ~~ ウ
ラ ラ ヒ ト ラ ラ ラ
ウ ウ ~~ウ~~ ウ ウ
ラ ラ ウ リ ラ ラ ラ
ー ト ト ト ト ト ト
ラ ト ト ラ ラ
ー ル ル ト ト ト
ウ ル ル ウ ウ
ラ ロ ロ ロ ロ ラ ラ
ー ー ー ー ー ー ー

力カリノ地
オー———オー
ヒヨ—ヒヨ—ヒヨ—ヒヨ—
ラ—ウ—ラ—ウ—ラ—ウ—ラ—ウ—
ラ—ウ—ラ—ウ—ラ—ウ—ラ—
ー——ー——ー——ー——
ラ——ラ——イ——イ——ラ——
ー——ー——ー——ー——
ウ——ウ——ロ——ロ——
ラ——
ー——ー——ー——ー——
り——り——り——り——
地二句 | 地ノオロシ三句 | 地二句

幕上以降
才一ヒ

ローラー
ローラー
ローラー
ローラー
ローラー

初段ノ地
オ—ヒウ

以下カカリノ地の4句目以降に同じ

カ
—カ-2
ヒリ
イ—3
ピ—4
ウ—5
丨—6
丨—7
リ—8
ウ—1

二
段ノ地
オ—ヒ
ウ—

-1-1-
 ララ
 -1-1-
 ウウ
 -ララ-
 -1-1-

[illegible]

幕上以降
オ—ヒウ
ヒ

トート
ラート
トート
ウート
ラート

トート
リ

この二句を繰り返す

謹附3

大バシの唱歌

1 現行一噌流

カ	力	2	地	オ	ヒ
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	3		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	4		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	5		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	6		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	7		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	8		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	1		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー

2 現行森田流

カ	力	2	地	オ	ヒ
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	3		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	4		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	5		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	6		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	7		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	8		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	1		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー

3 現行藤田流

カ	力	2	地	オ	ヒ
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	3		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	4		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	5		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	6		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	7		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	8		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	1		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー

4 春日流

カ	力	2	地	オ	ヒ
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	3		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	4		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	5		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	6		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	7		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	8		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	1		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー

初段ノ地

カ	力	2	地	オ	ヒ
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	3		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	4		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	5		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	6		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	7		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	8		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	1		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー

以下カカリノ地の4句目以降に同じ

二段ノ地

カ	力	2	地	オ	ヒ
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	3		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	4		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	5		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	6		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	7		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	8		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	1		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー

幕上ゲ以降

カ	力	2	地	オ	ヒ
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	3		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	4		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	5		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	6		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	7		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	8		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー
カ	力	1		ヒ	ー
ー	ヒ	ー		ー	ー

この二句を繰り返す

古謡の唱歌

1 早笛（森田流笛之秘事）

—カ^力リ⁻²
ヒ— 3
ヒ— 4
ウ— 5
— 6
— 7
リ— 8
ウ— 1

2 早笛（聞書并笛集）

カ—2
 ヒ—3
 ヒ—4
 ウ—5
 ー—6
 ー—7
 リ—8
 ウ—1

448

与 与 与
 ル ル ル
 ラ ウ ラ
 ウ ト ウ
 ウ ル ウ
 | | |

	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	2025	2026	2027	2028	2029	2030	2031	2032	2033	2034	2035	2036	2037	2038	2039	2040	2041	2042	2043	2044	2045	2046	2047	2048	2049	2050	2051	2052	2053	2054	2055	2056	2057	2058	2059	2060	2061	2062	2063	2064	2065	2066	2067	2068	2069	2070	2071	2072	2073	2074	2075	2076	2077	2078	2079	2080	2081	2082	2083	2084	2085	2086	2087	2088	2089	2090	2091	2092	2093	2094	2095	2096	2097	2098	2099	2100
1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	2025	2026	2027	2028	2029	2030	2031	2032	2033	2034	2035	2036	2037	2038	2039	2040	2041	2042	2043	2044	2045	2046	2047	2048	2049	2050	2051	2052	2053	2054	2055	2056	2057	2058	2059	2060	2061	2062	2063	2064	2065	2066	2067	2068	2069	2070	2071	2072	2073	2074	2075	2076	2077	2078	2079	2080	2081	2082	2083	2084	2085	2086	2087	2088	2089	2090	2091	2092	2093	2094	2095	2096	2097	2098	2099	2100	

ㄱ-ㄱ-ㄱ-
 루-루-루-
 라-라-라-
 라-라-라-
 이-이-이-
 리-리-리-
 리-리-리-

1 大ベシ（森田流笛之秘事）

二
段
目
手
ノ
所
ニ
可
吹
替
手
(呂
ノ
手

2 大ベシ（関書并笛集）

カカ-2
 ヒリ
 ツ— 3
 ヒ— 4
 ウ— 5
 l— 6
 l— 7
 リ— 8
 ウ— 1

44

[illegible]

44

ルルルル
ラララヤヤ
ラララウー
ー
ラララ
ルルル
ラララ
ー

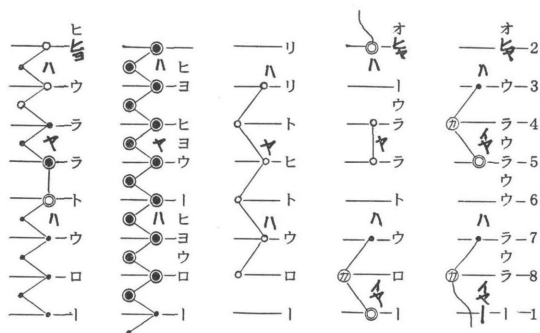
の地は「地二句・地ノオロシ三句・地二句」という構成であ
わせて七句、一噌や森田の句数につじつまをあわせた恰好で
ある（譜2参照）。「大ベシ」はまた事情が異なる。一噌流と
藤田流は「早笛」同様幕上ゲ前後で地を替えず、終始「リリ
トヒー」を含む地を繰り返す。森田流も幕上ゲ前後で地を替
えないのだが、地は最初から「リリトヒー」をまったく含ま
ない。春日流は「早笛」同様幕上ゲ前後で地を替え、「リリ
ルリー」を「幕上ゲノ手」と称している（譜3参照）。

「早笛」にしろ「大ベシ」にしろ、異同のポイントは「リトリヒー」の有無にある。山中玲子氏がすでに指摘されたことだが、江戸初期の伝書、『聞書并笛集』や鴻山文庫蔵の『森田流笛之秘事』の「早笛」・「大ベシ」は「リトリヒトルロ・ヒヨヒヨウヒヨウロー」の二句を含まない（譜4参照）。「早笛」に限ると『聞書并笛集』と『森田流笛之秘事』の内容はほぼ同じで、カカリの手（ヒシギ）を除いた五句を繰り返す形だが、この五句の唱歌が春日流の「地・地ノオロシ」に近い。最初の二句を核に、太鼓が段をとるまで同じ旋律を何度もし繰り返すのが「早笛」の古態だったのだろう。その最もシンプルな形が「狂言早笛」である。これは、『白髭』や『江

野島』の替間「道者」で鮎の精・鵜の精が登場するときの囃子で、単純に「ヒウラウラウラウラ・オヒャウラウラウラウラ」の二句（藤田流で甲と称している地）を繰り返す。横道萬里雄氏はこの形を「早笛」の祖型と考えておられるが、筆者もその推論に従いたい。

とすると「リリトヒー」を含む地はどこからでてきたのであろうか。『森田流笛之秘事』は、「二段目手ノ所ニ可吹替手」を三種類載せているが、そのうちの「呂ノ手」の冒頭に「リイリトヒー」がみえる（譜4参照 第二句目以降は『安宅』の「延年ノ舞」で吹くオロシと同じである）。江戸時代初期の段階では、森田流でもこの句を「幕上ゲノ手」として認識していたようだ。本来、△早笛▽で登場し、ハタラキをみせるときに吹く手が「リリトヒー」だったのではなかろうか。春日流のように幕上ゲまでは二・三句の短い地を繰り返し、登場してハタラキをみせるときだけこの句を吹く形が原型で、次第にハタラキのない場合でも「幕上ゲノ手」として吹くようになり、ついには一噌や森田流のように幕上ゲ前の地にもくみこんだという経緯を想定してみたい。元禄十二（一六九九）年に刊行された『舞楽拾遺大成』所収の「早笛」は、「リリルリトウロ」を含む八句の地を載せているので、こうした変化は江戸初期のことと考えられる。また前述した『矢野一字聞書』第三五六項では、「責メ」の場面で「リリトヒー」の次の句を吹いていた。「幕上ゲノ手」に定着する以前は、即興的なハタラキに対応させる特殊な手でもあったらしい。

もうひとつ、古演出の名残とおぼしきものが「段ノ手」である。「段ノ手」は、呂中千の舞と「楽」・「神楽」の三段目（五段式）に太鼓が打つ手で、リズムにたいへん特徴がある。『早笛』や『大ベシ』では幕上ゲの段で「段ノ手」を打つが、第三句目がちょうど笛の「リリトヒー」のリズムとぴったり合っていたいへん耳立つ（譜5参照）。登場後鬼らしい所作をみせるとき「段ノ手」を打ったのが原型ではなかろうか。金春流太鼓では、「イノリ」の二段目にも「ツレ早笛ノ手」と同じ手配りの「段ノ手」を打つ。この場合笛はアシライを吹くので太鼓とリズムがあわないが、鬼女が橋掛りから舞台へ僧を追いつめ、シテ柱に手をかけて打杖を振り上げる特徴的な型を見せる箇所である。やはり、この型



を目立たせたいという意識が働いているのではなからうか。先に小書の演出にふれたが、小書がつくと囃子は「手掛り早笛」となり、いきなり幕上ゲの段から奏し始めることが多い。インパクトの強い登場に合わせて太鼓の「段ノ手」で始まる演出に、△早笛▽でハタライていた古態の名残が集約されているようだ。

おわりに

こうした超現実性をアピールする演出はどこまで遡れるのだろうか。その先駆けと考えたいのが貞和五（一三四九）年六月、京都四条河原で行われた勸進田楽である。棧敷崩れの田楽として世に知られた催しだが、このとき「日吉山ノ示現利生ノ新タナル猿楽」という能が演じられた。小田幸子氏は、山王の霊験あらたかなご利生をテーマに、舞台上でなんらかの奇瑞を見せる護法型の構想の曲と推測されたが、『太平記』巻二七では、山王の使者として猿が登場した場面を次のように描写している⁽²⁴⁾。

新座ノ楽屋八九歳ノ小童ニ猿ノ面ヲキセ、御幣ヲ差上テ、赤地ノ金欄ノ打懸ニ虎皮ノ連貫ヲ蹴開キ、小拍子ニ懸テ、紅緑ノソリ橋ヲ斜ニ踏デ出タリケルガ高欄ニ飛上リ、左ヘ回右ヘ曲リ、拗返テハ上リタル存様、誠ニ此世ノ者トハ不見、忽ニ山王神託シテ、此奇瑞ヲ被示カト、感興身ニゾ余リケル

その少し後にも、同じ場面について

猿ノ面ヲ著テ御幣ヲ差上舉、橋ノ高欄ヲ一飛々テハ拍子ヲ踏ミ、踏テハ五幣ヲ打振テ誠ニ輕ゲニ跳出タリ

と記述がみえる。この猿は、後代の猿楽能ならば『鶉祭』の子方や『白髭・道者』・『江野島・道者』の鰯の精・鶉の精に通じ、『早笛』で登場するような役である。それが登場するやたちまちアクロバティックな動きを「小拍子ニ懸テ」演じ、「橋ノ高欄ヲ一飛々テハ拍子ヲ踏」んだという点に注目したい。田楽芸全体がアクロバティックかつリズム・カルだったという指摘があるが、⁽²⁶⁾『申楽談儀』によると喜阿弥など「胡銅の物を見るやうな」渋い演技をみせる役者も存在したようなので、この場合は猿という役柄、しかも山王の使いという超現実的存在を観客に印象づけるために、アクロバティックに演じたと解釈できる。能の大成以前から、人々は超現実的存在に対してこのようなイメージを抱き、「小拍子ニ懸」るノリのよい囃子にあわせて演技を行っていたのではなからうか。田楽能のことだしフィクション中の描写という弱みはあるが、『太平記』の成立は室町時代に入ってからのことなので、猿楽の鬼畜類もこれに近い演技をしていた可能性はじゅうぶん推測できる。世阿弥は、『二曲三体人形図』で膝拍子・膝返り等の早態を「当流になし」と言い切つて禁じ、禅竹も『六輪一露秘注』でその論を踏襲した。しかし逆に言えば、世阿弥の影響下でない世界ではあいかかわらずアクロバティックな演技が好まれ、それを見せ場にしていたことになる。ハ早笛Vでハタラク演出は、こうした非世阿弥系の系譜に位置するものだったと考えたい。

注

(1) 『国語国文学研究史大成八 謡曲狂言』(三省堂刊 昭三六) 所収。

(2) 友枝昭世師によると、「昭君」の後場「面目なしとて」で、ズカズカと大またで四足ハコブ足を鬼足というそうである。狐足・鬼足については横道萬里雄「小鍛冶の話」(『能劇逍遙』筑摩書房 昭五九)に現行の演技について詳細な解説が載っている。長文になるが、引用しておきたい。

後シテ(引用者注 喜多流の小鍛冶白頭)は早笛で出てきますが、そのときが例の狐足です。そして「天地に聞こえて、おびただしや」まで全部狐足で舞います。幕から出た後シテは、橋掛りの三ノ松へ出ぬけまして、そこからジグザグ——山道に

出てくるわけです。——中略——狐足は全部ぬいて運ぶのですから、歩くのももちろん大変ですが、ほかの型もすべてそれに折り合って処理されるわけです。たとえば小回り（回り返し）なども、小さな足使いをいくつも使って細かく回るので、まことにやりにくそうです。ヒラキや角トリなども、足をパッとぬき、直線的に手を振るという動きに変わります。その速度と高さ、いろんなもので特殊な効果を出すのです。

狐足は金剛流にも観世流にもあります。各流狐っばい感じにやるのですが、それが部分的なのに対し、喜多は歩くのが全部狐足ですから徹底しておもしろいのです。こうした歩く部分をいろいろに演じ分けるというのは、喜多流に非常に多い。瘦女の足というのは「求塚」のように地獄におちた女の幽霊の足ですが、足がすぐんで動かないところを無理に動かすといった感じで、爪先など上げずに運びます。老女の足も瘦女に似たものです。鬼足——「黒塚」の中入で正体を現して、ズカ、ズカと大またではいります。「大江山」の中入でも使います。雷の足などもあります。「雷電」ですが、狂言にある「蓬萊の島なる」といってドドドドと出る足と似ています。

(3) 表章校訂『細川五部伝書』（わんや書店刊 昭四八）所収。

(4) 竹本幹夫校訂『幸正能口伝書』（わんや書店刊 昭五九）所収。

(5) 「節分」で、登場の道行の詞章を記した横に「一ツフミスグニ鬼足ニテ向へ出」と注記があるし、「八尾」でもシテの登場に際して「橋カマリ長キハ幕上ルト左右 左三足ニ出正面見渡鬼足ニテ出ル」と記されている。（天理図書館善本叢書『鰲流狂言伝書』による）

(6) 山中玲子「大ベシと早笛」「鏡仙」三七六号 平一・十二。

(7) 『日本庶民文化資料集成第三巻 能』（三二書房 昭五三）、味方健の翻刻による。

(8) 伊地知鐵男編『中世文学 研究と論考』（笠間書院 昭五三）、竹本幹夫・三宅晶子の翻刻による。

(9) 『実践女子大学文学部紀要』第二八集（昭六一）、竹本幹夫の翻刻。

(10) 西野春雄校訂『下間少進集Ⅰ』（わんや書店刊 昭四八）所収。

(11) 古川久校訂『下間少進集Ⅱ』（わんや書店刊 昭四九）所収。

(12) 小林健二『昭君』攷『国文学研究資料館紀要』第七号昭和五六。

(13) 小書については『能楽全書』第四巻、及び森田光春著『能楽覚え書帖』（能楽書林刊 平四）を参照。

(14) 鴻山文庫蔵『森田流笛の秘事』は、小書化する前の特殊演出例をいくつか載せている。たとえば『船弁慶』について「早笛

ハ、掛リ不晝、初手ヨリヒウイヤウト掛ル 又早笛ノ所 仕手只出ル事有 其時ハ笛出端ヲアシライ太コ打込 夫ヨリ早笛波ニ浮ヲ兼テ見へたと申心なり」とある。こうした即興的な替エが後の小書の成立に大きな影響を及ぼしたことは言うまでもあるまい。

- (15) 田中允校訂『改訂増補校本 四座役者目録』（わんや書店 昭五〇）
- (16) 三宅晶子「一噌流初期三代 付載『笛伝来中村家留抜書』」能楽研究所紀要『能楽研究』第九号昭五九。
- (17) 味方健「鬼から公家へ（上）——続・大和申楽の芸質——」『論究日本文学』昭四一・四 及び田口和夫「狂言の鬼の遡源」『鎮仙』二三九号（昭五一・一）等に見える。
- (18) 世阿弥伝書の引用は『日本思想大系二四 世阿弥・禅竹』（岩波書店 昭四九）による。
- (19) 大藏弥太郎編『古本能狂言』（臨川書店刊 昭五一）鬼狂言のひとつで、閻魔が亡者を地獄へ責め落とすのに失敗する話。
- (20) 表章・伊藤正義校訂『金春古伝書集成』（わんや書店刊 昭四四）所収。
- (21) 参照した唱歌付けは次の通り。
一噌又六郎監修・一噌鉄二校閲『一噌流唱歌集』わんや書店 昭十一。
藤田六郎兵衛監修『藤田流笛唱集』藤田流笛唱歌集刊行会 昭三五。
森田光春編『森田流奥義録』能楽書林刊 昭五五。
『春日流笛唱歌集 割付写本』十二世春日市右衛門または十三世又三郎筆の唱歌集 国立能楽堂蔵。
『聞書并笛集』大藏弥太郎編『古本能狂言』（臨川書店刊 昭五一）所収。
大藏虎明（寛文二年没）の筆。江戸時代初期の一噌系の譜本を含む。
『森田流笛之秘事』法政大学能楽研究所鴻山文庫蔵。
筆写年代不明の唱歌集だが、記事の内容より貞享頃の譜本と判断されている。
- (22) 「狂言と能」（『能劇の研究』岩波書店 昭六一所収）
- (23) 『舞楽薬葉大全』とも。大阪本町の書林万屋彦太郎の開版。全三冊からなり、第二冊目に笛の唱歌や大小鼓の手配りが載っている。
- (24) 小田幸子『生贄』と『熊野参』——その源流——『能 研究と評論』第八号昭五四。
- (25) 引用は、岩波古典文学大系本による。
- (26) 松岡心平「バサラの時代——パフォーマンスの考古学——」『へるめす』創刊号昭五九。